



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: "Lepiej jest twórczo tęsknić" - o tomie "Niewidzialny zapaśnik"
Grażyny Zambrzyckiej

Author: Bożena Szałasta-Rogowska

Citation style: Szałasta-Rogowska Bożena . (2018). "Lepiej jest twórczo tęsknić" - o tomie "Niewidzialny zapaśnik" Grażyny Zambrzyckiej. W: R. Cudak, K. Pospiszil, A. Tambor, A. Rudzińska (red.), "Literatura (i kultura) polska w świecie" (S. 136-152). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



BOŻENA SZAŁASTA-ROGOWSKA

Uniwersytet Śląski
Katowice, Polska

„LEPIEJ JEST TWÓRCZO TĘSKNIĆ” – O TOMIE *NIEWIDZIALNY ZAPAŚNIK* GRAŻYNY ZAMBRZYCKIEJ

Od niedawna a / jak gdyby od zawsze krąży wokół mnie / *Niewidzialny Zapaśnik*” – pisze Grażyna Zambrzycka w tytułowym wierszu swego, ósmego już z kolei tomu poetyckiego, opublikowanego w 2015 roku w koedycji Polskiego Funduszu Wydawniczego w Kanadzie i Stowarzyszenia Literacko-Artystycznego „Fraza”, w związku z tym opatrzonego podwójnym miejscem wydania: Toronto–Rzeszów (Zambrzycka 2015). *Niewidzialny zapaśnik*, który pojawił się w dorobku artystycznym Grażyny Zambrzyckiej, poetki urodzonej w 1956 roku w Olsztynie, ale od przeszło 30 lat mieszkającej w Vancouver w Kanadzie, po takich tomach, jak na przykład *Litery dla Safony* (Olsztyn 2002), *Portret z lustrem w tle* (Sopot 2010) czy *Bóg miodu. Notatnik jukatański* (Toronto–Rzeszów 2011), przynosi znane już z wcześniejszych zbiorów artystki tematy i inspiracje. Zambrzycka niczym ów „Niewidzialny Zapaśnik” z wiersza krąży na kartach swych książek poetyckich wokół wątków filozoficznych, egzystencjalnych dylematów, antecedentnych koncepcji poetyckich, problematyki eschatologicznej, zagadnień sztuki, historii, kwestii tożsamości osobowej i kulturowej, epistemologicznych darów podróży czy pojęcia szczęścia. Być może to jednak określone zagadnienia „krążą” wokół autorki, dopominając się o poetycką werbalizację? Zasugerowała to w pewnym sensie już w 2003 roku sama poetka,

wyznając w opublikowanej na łamach „Toposu” *Rzeczy dla mnie, jako poety, najważniejszej, że:*

Słowo „rzecz” jest zupełnie na miejscu. Poiein znaczy wykonywać, wytwarzać, robić. A więc jest sam proces formowania wiersza – balans aktywności i poddania się, wyostzonej świadomości i tego, co nieświadome, co prowadzi i daje (opartą na szaleństwie zawierzenia) pewność, że to, co powstaje domaga się zaistnienia. Ważne jest, aby wiersz zaistniał beze mnie – samodzielny, autonomiczny. To zewnętrzne stwarzanie się wiersza jest może największym darem, pojmaniem w ryzy własnego ja, przywróceniem właściwych proporcji. Pozbawiony „siebie”, w wierszu-rzeczy poeta odzyskuje Całość i odnawia ze światem łączność na prawach swojej sztuki. (...) Piszac wiersz, nie formułuję tego, co już wiem, piszac odkrywam (Zambrzycka 2003, 185).

Na czoło motywów rozpatrywanych w przestrzeni tekstów poetyckich *Niewidzialnego zapaśnika* wysuwają się kwestie istoty piękna, losu człowieka, zmagania z niepohamowaną przemijalnością, obrony przed paraliżującą melancholią, prób dostrzeżenia ulotnych momentów szczęścia. Jak napisał Edward Zyman, anonując tę książkę, „Czytelnik znajdzie w niej wiele wierszy prawdziwie pięknych, czystych poetycko, będących hymnem trudnej, dostrzegającej wszelkie, determinujące ludzką egzystencję ograniczenia – akceptacji i miłości” (Zyman, 2015, 2). Zambrzycka w swojej propozycji twórczej „opowiadając jeszcze raz”, by posłużyć się parafrazą tytułu jednego z jej wcześniejszych tomów, bynajmniej się nie powtarza. Prezentując zinteryoryzowaną, niezwykle bogatą rzeczywistość świata, erudycyjnie dookreśla myśli, polemizuje z sądami poprzedników, często z opiniami mocno utrwalonymi w tradycji kultury. Nie boi się sięgnąć nawet po „zgrane” tematy i naświetlać je ze współczesnej perspektywy, dostrzegając połyskujący w nich skomplikowany, wielokulturowy wymiar.

Poezję Grażyny Zambrzyckiej charakteryzuje już dość dobrze rozpoznawalna wśród krytyki¹ dykcja poetycka: z jednej strony jest to twórczość kla-

¹ Dowodzi tego coraz większa liczba recenzji i artykułów poświęconych tej twórczości oraz przyznana Grażynie Zambrzyckiej Nagroda Fundacji Władysława i Nelli Turzańskich za lata 2007–2009.

sycyzująca, zanurzona w starożytnych mitach, sięgająca do tradycji kultury, nawiązująca do szerokiej działalności literackiej, prowokująca lekturę wielopłaszczyznową, wyczulona na rytm i muzyczność frazy, z drugiej rozważająca problem współczesnego świata, próbująca wyłuskać jednostkowość istnienia z przestrzeni uniwersalizującego czasu, balansować pomiędzy polskością, kanadyjskością i światowością. Tom *Niewidzialny zapaśnik* przynosi po raz kolejny wszystkie te elementy, ukazując je w nowej, świeżej odsłonie, a przy tym, zdaniem Karola Wojewody, recenzenta „Nowych Książek”, „dowodnie pokazuje, że po odejściu poetów tej miary, co Wacław Iwaniuk i Bogdan Czaykowski, być może mamy do czynienia z najciekawszym polskim głosem lirycznym (wyobraźnią, dykcją) w Kanadzie” (Wojewoda, 2015, 68).

Niewidzialny zapaśnik jest tomem pojedynczych, zamkniętych i dopracowanych wierszy, które nie układają się w chronologiczny cykl². Jednakże kompozycja zbioru nie jest przypadkowa. W pewnym sensie w tym prześiąkniętym szerokim kontekstem kulturowym tomie, pełnym aluzji do dzieł literackich (np. *Na strych, Ołówek gumka, temperówka, Do lutni*), zachwytów nad architekturą (np. *Sala tronowa w Palacio Real, Prośba o sen*), muzyką (np. *Stary nauczyciel, Mała Hinduska przy pianinie, Karol*), malarstwem (np. *Portret*), zapatrzonym w światową mitologię (np. *Szyf, Polifem, Narcyz i Echo, Hanuman*), to jednak natura (flora i fauna, co istotne, nienaznaczona tu topograficznie) jest ostatecznie najważniejszym katalizatorem myśli poetyckiej. Konkluzja wiersza otwierającego tomik – *Woliera trzech orłów* – zdaje się bowiem korespondować z wymową wiersza ostatniego – *Jaśmin*. Oba te teksty stają się swoistą ramą kompozycyjną zbioru, którego zenit dopełnia się w jego wierszu tytułowym, w *Niewidzialnym zapaśniku* właśnie, oraz w utworze *Prośba o sen*. Wiersze te układają się w swoistą linię przewodnią, która ujęta w lapidarną strukturę sentencji, mogłaby brzmieć jak, niestety już chyba niemodna, pochwała piękna istnienia w jego nieprzewidywalnym, wymagającym „twórczej tęsknoty” i umiejętności „unikania ciosów” kształcie. Wokół tego *credo* gromadzone są pozostałe zagadnienia tomu, jak na przykład pochodzenie zła (np. *Polifem*), niepoddawanie się melancholii (np. *Pod znakiem*

² W artykule ze względu na ograniczenie jego objętości zaprezentuję jedynie kilka uszczegółowionych analiz wierszy.

Saturna), mitologizacja dziecięcej przeszłości (np. *Na strych*), odmiany miłości (np. *Słoił moreli*), fascynacja sztuką (np. *Portret*) czy tożsamość człowieka w społeczeństwie wielokulturowym (np. *Na rynkach*). Tematy te realizowane są tym razem w formach krótszych, lirykach o zintensyfikowanej metaforyce, czasem wykorzystujących techniki dialogowe, paralelizm składniowy, precyzyjność stylu naukowego, pospolitość kolokwializmów, finezyjność paradoksu, moc retoryki, kunszt precyzyjnej narracji czy lapidarność i ostrość niby reporterskiej relacji... By wymienić tu tylko kilka spośród wielu wyzyskiwanych przez autorkę technik poetyckich.

Pytanie o teleologię losu, ontologię piękna czy tęsknotę za wzniosłością i kreacją liryczną inicjuje w przestrzeni najnowszych tekstów Grażyny Zambrzyckiej widok uwięzionych w wolierze ptaków naszkicowany już w inauguracyjnym wierszu („Tym nie poszło nie poleciało! / Czemu tak a nie inaczej?” – *Woliera trzech orłów*, Zambrzycka 2015, 5). „Potencjał lotu”, który drzemie w każdym obserwowanym tu ptaku nie może być urzeczywistniony przez żadnego z orłów. Okrutna antytetyczność niczym nieuzasadnionego, przypadkowego losu ptaków wolnych i zniewolonych („Czemu tak a nie inaczej?”) zostaje podkreślona skonstrastowanymi obrazami. Z jednej strony widzimy kołujące nad klatką orły, które stają się paradoksalnie, wbrew zasadom optyki, ale w zgodzie psychologią widzenia (patrzac z odległości, spostrzegamy całą grupę lecących ptaków, a nie poszczególne jednostki – Gdowicz 2011) „tym większe im wyżej”. Z drugiej konotujemy ograniczoną przestrzeń, której centralnym punktem jest „blaszana miska” na pokarm dla schwytanych zwierząt („Tym pięć metrów nad głową / i blaszana miska”). Pomiedzy podmiotem wiersza – obserwatorką – a podglądanymi ptakami rodzi się napięcie. Młody, uwięziony w wolierze orzeł z uwagą śledzi każdy ruch widza („Siedzi młody / czuły na każdy mój ruch / potencjał lotu”), jest zdolny do lotu, potrafi wznieść się w powietrze, ale nie jest mu to dane. Natomiast wolny z perspektywy zwierzęcia człowiek, nawet obdarzony wykwintną wiedzą z zakresu biochemii, nie jest w stanie latać („to co ja wiem / o ciekłym srebro / nad skałami / każdy muskuł w nim wie lepiej”), bo ogranicza go „ciało”. Jeżeli jednak lot potraktujemy metaforycznie jako kreatywność, moc wyobraźni i postawę twórczą, to hamulcem może też być psychika. Obserwatorkę i oglądane ptaki łączy nieprawdopodobna wspólnota do-

świadczeń. Uwięzione ptaki i człowieka zbliża jednakże poczucie izolacji, unieruchomienie, stagnacja, niemożność ruchu, swoista impotencja działania czy monotonia („Ale moje piękne / nie tak wielkie z bliska / znam i ja // to wyłączenie / to wstrzymywanie silników ten / straszny spokój”). „Wygłosowy” oksymoroniczny „straszny spokój” sprawia ból zarówno fizyczny, jak i psychiczny. Być może jest jednaki dla orłów oraz człowieka, który uzurpuje sobie władzę nad światem, a często nie potrafi przezwyciężyć własnej „małości”? Ptaki ogranicza przestrzeń, zawężone „pole”, natomiast człowieka przede wszystkim „ciało”, które nie jest w stanie wznieść się ponad swoją fizjologię. Wszak w pierwszym wersie wiersza czytamy „nie pole / ciało”...

Niezmienna jest w tym tekście tylko idea piękna. Orły choć nie mogą pofrunąć, urealnić tkwiącego w nich „potencjału lotu”, są nadal piękne. Kategoria estetyczna staje się tu kategorią etyczną zgodnie ze starożytną zasadą kalokogatii, utożsamiającą dobro z pięknem. niesprawiedliwość krzywdzącego losu nie deprecjonuje bowiem piękna i wagi samego istnienia. Zambrzycka w *Niewidzialnym zapaśniku* bez trwogi o zarzut banalności dowodzi bowiem, że piękno przejawia się w całym otaczającym świecie. Ważne, aby potrafić je dostrzec.

Prezentowane na kartach tomiku Zambrzyckiej wizerunki piękna odnoszą się do najszerszej, wywodzącej się jeszcze ze starożytnej Grecji, jego definicji obejmującej swym zasięgiem nie tylko piękne rzeczy, kształty, barwy, dźwięki, ale również piękne myśli i obyczaje (zob. Tatarkiewicz 1976, 137). Platońskie w swych korzeniach ujęcie kategorii piękna uwidacznia się np. w pięknie przyjaźni („Mówią że piękno które stwarzasz / nie dorównuje pasji” – *Bóg przyjaźni*, Zambrzycka 2015, 22). Ale pięknem jest tu także sztuka („Piękny / jest portret poetki / Karoliny Coronado” (*Portret*, Zambrzycka 2015, 23). Doznania estetyczne wywołują zarówno podobizna hiszpańskiej poetki, jak i skonstrastowane z nią opisy zwiedzających wystawę widzów („kobiety zachwycające / różem błękitem / złotawymi falami nagości” – *Portret*, Zambrzycka 2015, 23). Jednakże najczęściej zachwyt kierowany jest w stronę przyrody. W wierszu *Przedostatni dzień lata* (Zambrzycka 2015, 30–31) pada znaczące pytanie: „Czegóż ja chcę piękno od ciebie / nasycona a niespokojna?”. Ów niepokój i nasycenie wywołuje piękno przyrody doznawane zmysłowo. Uruchomiona zostaje percepcja słuchu („Huśtają się w sprzecznych

wiatrach / narzuty nieba łąki i morza”), dotyku („Są kwiaty-dotyki trawy-muskania / pocałunki granatowo-czarne zieleni”), smaku („Kulka jarzębiny rozgryziona / w ustach rodzi szczęście”) i wzroku („Samolocik i peregrynant / na złoto-niebieskim kloszu”). Piękno ma moc wpływania na myśli podmiotu tekstu, kreowania radości życia („Ty za mnie myślisz piękno / rozprowadzasz mnie jak światło po horyzont”), zagarniania w swoje szeregi wszystkie elementy, nawet te tradycyjnie przynależne brzydocie („Na poboczu drogi / truchło zająca w blasku było częścią ciebie”), jest dostojne i nieprzemijające („choć chłodne piękno / nie wypala się nigdy” – *** [*Nie chcę być...*], Zambrzycka 2015, 51) – podobnie jak idee zakłute w starożytnych opowieściach.

Jedną bowiem z najbardziej rozpoznawalnych technik poetyckich zakotwiczonych w projekcie literackim Grażyny Zambrzyckiej od samego jego zarażenia (już od debiutanckiego tomu *Wiersze i pieśni*) jest animacja i reinterpretacja starożytnych mitów, archetypów, toposów i symboli głęboko zakorzenionych w zbiorowej świadomości czy Jungowskiej podświadomości. Poetka z wielości mitologicznych historii (przede wszystkim greckich, ale też mająńskich – jak to miało miejsce w *Bogu miodu. Notatniku jukatańskim* – czy hinduskich) nierzadko preferuje te dość popularne. Podejmując opowieść, starannie wybiera sytuację, która staje się ogniwem wiersza. Celem poetyckim nie jest tu tylko uwspółcześniona i uatrakcyjniona na potrzeby teraźniejszości repetycja mitologicznych treści, ale rozważenie dylematu moralnego, który pozostaje niezmiennie aktualny, nawet jeżeli kryje się pod starożytnymi kostiumami.

Z taką taktyką liryczną mamy do czynienia na przykład w wierszu *Polifem* (Zambrzycka 2015, 6)³, w którym poetka nawiązuje do najbardziej znanego homeryckiego epizodu w dziejach tej postaci. Polifem (syn Posejdona i nimfy Toosy) według tradycji greckiej jest „budzącym grozę olbrzymem, najdzikszym ze wszystkich cyklopów. Jest pasterzem, żywi się mlekiem i mięsem

³ Małgorzata Rygielska odczytuje ten wiersz nieco inaczej. Píše: „W *Niewidzialnym zapiskniku* znajdziemy wiersze pełne iskrzącego się humoru i gier z literacką tradycją. Niekiedy poetka sięga daleko w przeszłość, przywołując motywy znane z homeryckich opowieści. Tak dzieje się np. w utworze *Polifem*, w którym tytułowy bohater, zupełnie nie przeczuwając grożącego niebezpieczeństwa, zwraca się do Odysa tymi słowami: »A ciebie zjem na ostatku«”. (Rygielska 2015).

swych owiec, mieszka w jaskini. Umie rozpalić ogień, ale mięso jada surowe” (Grimal 1987, 293–294). Zambrzycka ukazuje, w zgodzie z mitologią Greków, Polifema jako groźnego kanibala. Antropofagia Polifema znana jest mitologii tylko z opowieści o przybyciu do jego domu zmierzającego do Itaki Odyseusza i jego dwunastu towarzyszy. Animując sytuację dramatycznego uwięzienia przez Polifema Odyseusza i innych podróżników w pieczarze na Sycylii, poetka przede wszystkim rozważa możliwość „uleczenia” bestii, która żywiła się ludzkim mięsem, doszukuje się przyczyn „niehumanicznego” zachowania potwora. Zastanawia się nad istotą zła, pytając podobnie jak choćby Tadeusz Różewicz i Czesław Miłosz „unde malum”⁴?

Wiersz rozpoczyna, brzmiąca jak żart, ale mająca źródło w mitologii, przeobrażająca deklaracja Polifema, który z sympatii do Odyseusza obiecuje mu, że pożre go „u siebie”, lekceważąc „staromodny obyczaj” (zapewne staropolskie przysłowie „gość w dom, Bóg w dom”) dopiero „na ostatku”. Dobrze znany finał tej mitologicznej opowieści (tu inkrustowanej polskimi tradycjami), w którym Odyseusz wyłupił cyklopowi jedyne oko i przywiązawszy się wraz z pozostałymi przy życiu towarzyszami do brzuchów wypuszczanych przez „gospodarza” z jaskini baranów, przechytrzył okaleczonego i rozwścieczonego Polifema, Zambrzycka opisuje krótkimi, urwanymi, niedokończonymi frazami:

Wtedy wyłupił
ten brzdąc ten Odys ten Nikt
i dobiegł do niego na morzu
ryk
(Zambrzycka 2015, 6)

Autorka *Wieńca*, odwołując się do wiedzy czytelnika, zakłada wspólnotę kulturową, która nie wymaga szczegółowej renarracji opowieści. Stroniąc od dydaktyzmu, zwraca uwagę na ważną kwestię moralną. W wierszu *Polifem* „kanibalizm (hiszp. *caribal* – trawestacja nazwy mieszkańców Wysp Antyl-

⁴ Myślę tu o polemicznych wierszach Tadeusza Różewicza i Czesława Miłosza jednakowo za-tytułowanych *Unde malum*.

skich na Morzu Karaibskim), antropofagia (z gr. ludożerstwo) – zwyczaj zjadania ciała ludzkiego u plemion pierwotnych, dla przejęcia cech zabitego lub dla ochrony przed szkodliwym działaniem nieboszczyka” (Bielicki, red., 1976, 211) traktowany jest w wierszu jak choroba. Mitologiczny Polifem raczej nie zjadł uwięzionych w pieczarze ludzi celem zaspokojenia głodu, jest to jednostkowy incydent w jego historii. Być może przeczuwał, że człowiek, który przedstawił mu się jako Nikt jest w rzeczywistości Odysem, za sprawą którego zgodnie z przepowiednią ma stracić wzrok? Wówczas jego kanibalizm miałby znamiona gestu magicznego, mającego na celu ochronę przed spełnieniem proroctwa? Zambrzycka koncentruje się jednak na etycznym wymiarze antropofagii mitycznego olbrzyma, wskazuje źródło jego patologii i możliwość terapii:

(...) Bóg

Ciebie Polifemie nie uleczy

tylko morze bo z morza

twoja nieľudzkość

z morza wyschłego na wiór

Z morza w którym żyją bestie

z morza które siebie zjada

z morza z którego wyfruwa w górę miłość

(Zambrzycka 2015, 6)

Zarzewie „nieľudzkości” Polifema tkwi w morzu, które stało się swoim własnym przeciwieństwem, „wyschło na wiór”, w morzu pełnym „bestii”, w morzu, które „siebie zjada”. To samo morze jest jednak także załączkiem „miłości”, która ma moc uleczenia potwora. Ojcem Polifema był bóg morza Posejdon, który został w dzieciństwie pożarty przez swojego ojca Kronosa, obawiającego się, że utraci władzę na rzecz syna (Zamarovsky 2006, 383). Czyżby źródło „nieľudzkości” i remedium na nią tkwiło niejako w nas samych (dziedziczność) lub w naszych pradziejach? A może pochodzenie zła „tonie” w niezwykle bogatej i niejednoznacznej symbolice morza? Może zło jest częścią świata, zakotwiczoną w nim od samego zarania, wplecioną w cykliczność życia i śmierci? Zambrzycka zdaje się tu wpisywać w słynną pole-

mikę Miłosza z Różewiczem na temat pochodzenia zła, dopowiadając niejako trzecią możliwość: zarówno w człowieku, jak i w naturze tkwią jednakowo załączki dobra i zła.

Losy Odysa i Polifema sprzegają się w tym wierszu już na zawsze za sprawą słowa mającego niejako moc performatywu. Podróżnik przepowiada boską klęskę w odniesieniu do terapii olbrzyma. Ten z kolei przeklina szczęśliwego, oswobodzonego Odysa, sprowadzając na niego gniew Posejdona. Między bohaterami tej historii, dzięki posiłkowi (Polifem pożera przyjaciół Odysa, Odys piecze „zdobyczne barany” należące do potwora) i osobistemu spotkaniu zachodzi wzajemna interakcja. Gest ten wpisuje z jednej strony proces jedzenia w strefę symboliczną, z drugiej ma znamiona rytualnej antropofagii czy nekrofagii, o której Bogusław Skowronek pisał, że „Zjadanie odpowiednich organów [nieprzyjaciół – B.Sz.-R.] stawało się (...) symboliczną formą unieszkodliwiania lub też przejmowania sił i energii wroga” (Skowronek 2012, 288). Niemniej jednak „nieludzkość” (ludożerstwo Polifema, okrucieństwo Odysa), gniew, zemsta i przekleństwo losu mieszają się tu z chęcią powrotu do normalności („ryk” Polifema i wędrówka do domu Odyseusza), podobnie jak starożytne mity przeplatają się z egzemplifikowaną, wciąż aktualną, niewiadomą genezą zła i dobra.

Natomiast ciekawym wierszem, w którym krzyżują się animacja starożytnych mitów i intertekstualny dialog z tradycją literacką – kolejna technika charakterystyczna dla poezji Grażyny Zambrzyckiej – jest *Szyzif*⁵ (Zambrzycka 2015, 9–10). Utwór ten wkomponowuje polemikę z koncepcją filozoficzną Alberta Camusa w opowieść rodem z greckiego mitu o władcy Koryntu. I właśnie o polemikę z popularną interpretacją tego mitu tu idzie. Podmiot wiersza Zambrzyckiej nie podziela do końca poglądu Camusa, twierdzącego w słynnym esej z tytułowanym *Mit Syzyfa*, że:

Szyzif jest bohaterem absurdalnym tak przez swoje pasje, jak i udręki. Za pogardę dla bogów, nienawiść śmierci i umiłowanie życia zapłacił niewypowiedzianą mę-

⁵ Małgorzata Rygielska tak pisze o tym wierszu: „Poetka przekonuje, że sposób postrzegania świata i ludzi, a także naszej osobistej drogi życiowej jest kwestią wyboru. Być może wybór ten wymaga nawet większej odwagi niż poddanie się dyktatowi gotowych wzorów. W związku z tym Zambrzycka inaczej niż Albert Camus interpretuje mit o Syzyfie” (Rygielska 2015).

ką: całe istnienie skupione w wysiłku, którego nic nie skończy. (...) W każdej z owych chwil, kiedy ze szczytu idzie ku kryjóvkom bogów, jest ponad swoim losem. Jest silniejszy niż jego kamień. (...) Jeśli ten mit jest tragiczny, to dlatego, że bohater jest świadomy. (...) Jasność widzenia, która powinna mu być udręką, to jednocześnie jego zwycięstwo. (...) Aby wypełnić ludzkie serce, wystarczy walka prowadząca ku szczytom. Trzeba wyobrazić sobie Syzyfa szczęśliwym (Camus 2001, 108–110).

Camusowska interpretacja mitu Syzyfa w perspektywie filozofii egzystencjalnej zakłada uniwersalizm absurdałnego losu ludzkiego. Według tej koncepcji Syzyf jest człowiekiem wolnym, szczęśliwym w swoim cierpieniu, choć pozbawionym jakiejkolwiek nadziei i, co najważniejsze, świadomym swojego przeznaczenia. Poczucie radości daje mu samo dążenie do celu, który nigdy nie może zostać osiągnięty. Syzyf samotnie, z pogardą wobec absurdałności swego losu, z determinacją zmierza do celu, pomimo świadomości porażki. Zambrzycka nie traktuje doli Syzyfa jako uniwersalnej metafory ludzkiego losu („Nie użalam się nad Syzyfem / jego biogram / nie aż tak uniwersalny”), choć nie neguje oczywistości finału jego bytu. Wizerunek Syzyfa jest w jej wierszu ukonkretniony, piętnujący osobnicze cechy króla Koryntu („Chciwiec dorobkiewicz / męski brutal – rwał się / z Hadesu bić żonę”). W takim ujęciu bezustanna konieczność wtaczania pod górę głazu, który niezmiennie spada, to nie absurdałny los, którego uświadomienie sobie daje poczucie sensu w bezsensie, ale słuszna „odpłata”. Podmiot wiersza Zambrzyckiej dostrzega śmieszność Syzyfa, który „Uwierzył / w swój heroizm / że tak właśnie trzeba: // Pchać”. Nieumiejętność zdystansowania się wobec swojego wyboru staje się ubezwłasnowolniającym i upokarzającym kieratem („Pchać // Jak żuk kulę gnojnika pod słońce / jak makler buty po parkiecie”). Człowiek Zambrzyckiej nie jest bowiem samotny w swoim trudzie podążania przez życie, choćby delikatną ulgę w cierpieniu może przynieść mu najdrobniejszy gest dobroci metaforyzowany w obrazie przysiadającego nad spadającym Syzyfem motyla:

Motyl

Przysiada nad nim zrzuca

leciutkie brzemień pyłu

oddycha z ulgą

(Zambrzycka 2015, 9–10)

Polemika Zambrzyckiej z Camusem nie jest negacją totalną. Diabeł tkwi tu jednak w szczegółach. Choć autorka *Portretu z lustrem w tle* nie kwestionuje powtarzalności generalnego schematu życia ludzkiego (narodziny – egzystencja – śmierć), nie akceptuje jednak zgody na całkowitą alienację, bezwarunkowe cierpienie bez dostrzegania urody samego istnienia oraz ślełą determinację.

Tradycja literacka jest też silnie wyzyskiwanym kontekstem w kolejnym wierszu zatytułowanym *Na strych* (Zambrzycka 2015, 8). W utworze tym wyprawa w głąb pamięci do epoki dzieciństwa zainspirowana zostaje wejściem w przestrzeń poddasza. W poezji Grażyny Zambrzyckiej zarówno współczesna rzeczywistość, jak i przeszłość postrzegana jest często przez pryzmat znaków kultury, spełniających funkcję obiektywizującą i uniwersalizującą. Pospolita czynność – wchodzenie, „wstępowanie” na strych zagina się w umyśle bohaterki wiersza ze sceną zaczerpniętą z *Fausta* Goethego. Tytułowy bohater utworu jednego z najważniejszych poetów klasyki weimarskiej w części drugiej pierwszego aktu dramatu z polecenia Mefistofelesa zapada się pod ziemię, aby spotkać się z potężnymi boginkami starożytności – Matkami, dzięki którym być może uda mu się wywołać postać Heleny Trojańskiej. Zambrzycka, wyraźnie nawiązując do wielkiego niemieckiego dzieła, znacząco przeistacza jednak scenę tego dramatu, który staje się w świadomości odbiorców czytelnym i wieloznacznym kontekstem. Katabaza Fausta zmierzającego do podziemi, do Matek, w celu odnalezienia trójnogu mającego moc ucieleśnienia przeszłości, przeobraża się u Zambrzyckiej w anabazę bohaterki wiersza, wstępującej na strych po „kociołek czarodziejski”, w którym „wybiela się” przeszłość:

Jak przy wejściu
w głąb do Matek
z Mefistofelesa drwiąc
nie po trójnog
lecz kociołek czarodziejski
nie schodzę lecz wstępuję

Na błękitny strych
w dzieciństwo
(Zambrzycka 2015, 8)

Wyraźne asocjacje faustowskie i teatralizacja gestu cofania się pamięci do czasu dzieciństwa („nie schodzę lecz wstępuję”) mają z jednej strony uwznioślić ten moment, z drugiej jednak uchronić go przed banalnością. Konwencja zdaje się tu być tarczą zarówno przed sztampowością i nostalgicznością tematu, jak i przed surowością trywialnej reguły głoszącej, że nie sposób dotrzeć do prawdy dzieciństwa. Choć być może takim przeblyskiem owej prawdy staje się realizacja poetycka, bo przecież Gaston Bachelard w *Poetyce marzenia* dowodził istnienia

w ludzkiej duszy trwałego ośrodka dzieciństwa, pewnego niezmiennego, ale zawsze żywego dzieciństwa, dzieciństwa poza historią, ukrytego przed innymi, przebranego w historyjki, kiedy się o nim opowiada, ale którego realny byt ogranicza się do momentów iluminacji – to znaczy do momentów istnienia poetyckiego (Bachelard 1998, 115).

Nawracanie pamięci przyjmuje w wierszu Grażyny Zambrzyckiej symboliczny i metafizyczny wertykalny kierunek – w górę: „Na błękitny strych / w dzieciństwo”. Towarzyszy mu szyderczy śmiech z upadłego anioła („z Mefistofelesa drzwi”), który zgodnie z tekstem dramatu Goethego „wiecznie zła pragnąc, wiecznie czyni dobro”. Dom, jego strych i piwnica są przestrzenią magiczną, o której Gaston Bachelard pisał tak:

Dom to archetyp syntetyczny, archetyp, który podległ ewolucji. W jego piwnicy mieści się jaskinia, na poddaszu – gniazdo, dom ma swe korzenie i koronę. (...) Dom oniryczny w całej swojej pełni, z piwnicą – korzeniami, z gniazdem na dachu stanowi jeden ze schematów wertykalnych ludzkiej psychiki. (...) Cóż to za muzeum marzeń – rupieciarnia na strychu! Tam różne starocie raz na zawsze zdobywają sobie miejsce w sercu dziecka. (...) Dzięki strychowi dom urasta wzwyż, uczestniczy w powietrznym życiu gniazd. Poprzez strych dom współżyje z wiatrem (Bachelard 1975, 308–309, 313).

Zambrzycka charakteryzuje strych w podobny sposób, konsekwentnie wykorzystując metaforyczność opozycji przestrzeni na dole („w głąb”, „Śwąd kotłowni”) i na górze („wstępuję”, „strych”, „wyfruwamy”), konotując stereotypowy obraz zwiewnego nieba („błękitny strych”, „prześcieradła pachną

wiatrem”) i zatęchłego, zadymionego piekła („swąd kotłowni tu nie sięga”). Wstąpienie w tę niebiańską przestrzeń strychu inicjuje moment „tajnego rozpogodzenia”, chwilę radości powrotu do dzieciństwa, której „nie pojmie za smutny rozum”. Dwuznaczność słowa „Matki”, czyli rodzicielki i przerażającą boginie starożytności rodem z dramatu Goethego, uczytelnia scenę, która delikatną aluzyjnością ewokowanego obrazu odnosi się zapewne też do słynnego *Przygotowania z Kordiana* Juliusza Słowackiego. „Matki” jako powierniczki najintymniejszych tajemnic, świadkowie najdzikszych irytacji niejako jak czarownice odrestaurowują wspomnienia („Matki znają / złe sekrety synów furie córek / piorą je bez przerwy w magicznych kociołkach”). Dzięki takim zabiegom niczym towarzysze Piotrusia Pana bohatera popularnej powieści dla dzieci „przez lufcik wyfruwamy / wybieleni do dzieciństwa”.

Asocjacje teatralne oraz aluzje literackie (*Faust* Goethego, *Kordian* Słowackiego, *Przygody Piotrusia Pana* Barriego) czy mitologiczne („furie córek”, „achillesowe piętki”) mają tu oswoić czy w pewnym sensie uniewinnić i usprawiedliwić przeszłość. Dzieciństwo oglądane z perspektywy dorosłego, z punktu widzenia „nie za smutnego rozumu”, zawsze będzie przecież „wybielone”, wyidealizowane. Dystans i konwencja są bowiem erudycyjnym gestem obronnym przed zracjonalizowaną i uświadomioną przecież demitologizacją dzieciństwa, czasu czy może bezczasu, w którym już zawsze „Rajstopek achillesowe piętki // one [Matki] cerują cerują”.

Inspiracją wierszy Grażyny Zambrzyckiej bywa także światowa architektura. Podróżowanie, tak częsty i wieloznaczny motyw tej poezji (zob. Jakubowska-Ożóg 2014, 161–182 oraz Szałasta-Rogowska 2009, 183–199), skutkuje szerokim spektrum kontemplowanych zabytków. I tak, przepych i ponadczasowość sali tronowej Pałacu Królewskiego w Madrycie, gloryfikowane w litanijskich wezwaniach metaforycznie, punktujących detale rokokowo-klasycystycznej aranżacji wnętrza („Enchanté salo tronowa / delicja / piękno / rzeko iluzji / gaju aksamitu / plafonie / w cumulusach nimf”), aktywizują zadumę nad przemijalnością zwiedzającej obiekt bohaterki tekstu („Ta chwilowa / kobieta w głębi / to ja” – *Sala tronowa w Palacio Real*, Zambrzycka 2015, 35). W wierszu *Prośba o sen* (Zambrzycka 2015, 17–18), w którym pada jedna z najważniejszych deklaracji tomu: „Lepiej jest twórczo tęsknić”, uroda i dostojeństwo dwunastowiecznej kambodżańskiej świątyni

Angkor Wat wywołując zachwyt, prowokuje jednak rozważania o nieprzystawalności człowieczej wizji do nawet najefektowniejszej jej realizacji. Próba dotarcia do źródeł ludzkiego geniuszu, podziw dla świata, przez który się peregrynuje, doprowadza do konkluzji, w której „twórcza” tęsknota nie jest zjawiskiem negatywnym, a wręcz koniecznym do duchowego rozwoju człowieka:

Lepiej jest twórczo tęsknić
ale wędrowanie
jest początkiem
jeszcze większej tęsknoty
(Zambrzycka 2015, 17–18)

Łaknienie koncepcyjnego myślenia, kreatywności, tęsknota za wiedzą, poznaniem, poszukiwanie piękna mogą być zaspokojone, a może raczej przygłuszone czy zneutralizowane tylko na jakiś czas działaniem – wędrowką, która jednak poprzez obfitość doznań, epistemologię doświadczenia, wachlarz nieodkrytych wcześniej wiadomości, rozszerzając horyzonty naszego świata, prowokuje „jeszcze większą tęsknotę”. Tęsknotę za duchowością/transcendencją? I tak koło się zamyka, ale to nigdy niespełnione dopełnienie daje poczucie szczęścia i dotknięcia istoty człowieczeństwa. Bo, jak pisał Anselm Grün:

Człowiek to jego tęsknoty. Tęsknota jest naprawdę najszczerszą cechą ludzkiego charakteru (...). Porusza nasze serca, czy tego chcemy, czy nie. Gdy człowiek tęskni dotyka swego wnętrza. (...) Według świętego Augustyna, w każdej tęsknocie żywe jest pragnienie doskonałości, Absolutu. Jest ona jednocześnie szczerym przyznaniem się, że człowiek, taki, jaki jest, nie dotarł jeszcze do celu, że świat ciągle się rozwija, że to co właściwe, znajduje się przed nim (Grün 2004, 60).

W tej poezji bowiem umiejętność i potrzeba „twórczego tęsknienia”, ruch myśli, podróżowanie w czasie i przestrzeni, w głąb siebie i świata są wartościami rudymmentarnymi, waloryzowanymi nadzwyczaj pozytywnie.

Peregrynacją jest też tu samo życie, metaforyzowane w tytułowym liryku omawianego tomu jako walka z „Niewidzialnym Zapaśnikiem”. Osaczenie

przez ową postać ewokującą skojarzenia z losem, Bogiem, uświadamianą sobie coraz wyraźniej ostatecznością⁶ jest aprioryczne. Zapasy, czyli znany już ze starożytności sport walki, w którym mierzy się ze sobą dwu zawodników, stosując szczegółowo określone chwytty, pseudonimuje bezustanne i nieodwołalne zmaganie człowieka z przeciwnościami losu („Jakkolwiek się nie zwinę / nie uniknę ciosu”). Pomiędzy „ciosami”, a może raczej „chwytami”, czyli doświadczeniami, życiowymi próbami, możliwe jest „rozwiązywanie równań”. Zarówno tych „z wielokrotną niewiadomą”, w których pojawia się wiele zmiennych, jak i tych jeszcze trudniejszych, bo „rozwieżdżon[ych], z Π ”. Precyzyjny język matematyki oraz metafora zmagania sportowych, odnosząc się do nieokiełznanego żywiołu ludzkiego losu, sugerują nie tyle, że można tę entropię jakoś uporządkować lub łudzić się, że zawodnicy należą do tej samej kategorii „wagowej”, ale pokazują możliwość iluminacji, momentu olśnienia „celnością trafienia”, który delikatnie implikując słynną kantowską maksymę („te rozwieżdżone”), dowodzi piękna istnienia pomimo ciosów.

Afirmowane piękno bytu, które pojawiło się już w „nagłosowym” wierszu tego tomiku *Woliera trzech orłów* (Zambrzycka 2015, 5), znajduje dopełnienie w broniącym przed paraliżującą melancholią zachwycie nad urodą życia i świata z utworu *Jaśmin* (Zambrzycka 2015, 55–56), który zamyka całą książkę:

Stanąć pod krzewem jaśminu
po deszczu w niemilknącej woni
bez odurzeń które w sercach
skraplają się w truciznę a potem
śnić sny niedostępne zabawne
O talerzu zupy jaśminowej –

modlitwę czaru zachwytu
najpieszczotliwsze z imion
boga – istnienia
(Zambrzycka 2015, 55–56).

⁶ Właśnie tak interpretuje tę postać Karol Wojewoda, zob. Wojewoda 2015, 68.

Może właśnie tak trzeba, mierząc się z odurzeniami, „które w sercach / skraplają się w truciznę” jednak nieustannie „śnić (...) modlitwę czaru zachwyty” (Zambrzycka 2015, 55–56)?

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard G., 1975, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, w: Bachelard G., *Wyobrażenia poetyckie. Wybór pism*, przeł. Chudak H., Tatarkiewicz A., Warszawa: PIW.
- Bachelard G., 1998, *Marzenie ku dzieciństwu*, w: Bachelard G., *Poetyka marzenia*, przeł. Brogowski L., Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Bielicki T., red., *Mały słownik antropologiczny*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Camus A., 2001, *Mit Syzyfa*, w: Camus A., *Mit Syzyfa*, przeł. Guze J., Warszawa: De Agostini.
- Gdowicz W., 2012, *Architektura komunikatu wizualnego*, <http://architekturakomunikatuwizualnego.blogspot.com/2011/01/5-psychologia-widzenia.html> [dostęp: 2.06.2016].
- Grimal P., 1987, *Polifem*, w: Grimal P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. Bronarska M. i in., Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Grün A., 2004, *Książka o tęsknocie*, przeł. Zajączkowski R., Kielce: Jedność.
- Jakubowska-Ożóg A., 2014, *Poetyckie podróże Grażyny Zambrzyckiej*, w: Nowacka B., Szalaśta-Rogowska B., red., *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice*, seria 1, Katowice–Toronto: Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie.
- Rygielska M., 2015, *Pochwała życia*, „Akcent”, nr 4.
- Skowronek B., 2012, *Jedzenie jako tekst kultury. Zarys problemu*, „Annales Universitatis Paedagogicea Cracoviensis. Studia Historiolitteraria”, nr XII.
- Szalaśta-Rogowska B., 2014, „*Nic nie jest z życia wykluczone*” – o tomie „*Bóg miodu*” Grażyny Zambrzyckiej, w: Nowacka B., Szalaśta-Rogowska B., red., *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice*, seria 1, Katowice–Toronto: Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie.
- Tatarkiewicz W., 1976, *Piękno. Dzieje pojęcia*, w: Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa: PWN.
- Wojewoda K., 2015, *Wędrowanie jest początkiem jeszcze większej tęsknoty*, „Nowe Książki”, nr 8.
- Zamarovsky V., 2006, *Posejdon*, w: Zamarovsky V., *Encyklopedia mitologii antycznej*, przeł. Illg J., Spyra L., Wania J., Warszawa: Świat Książki – Bertelsmann Media.
- Zambrzycka G., 2003, *Rzecz dla mnie, jako poety, najważniejsza*, „Topos”, nr 1–3.
- Zambrzycka G., 2015, *Niewidzialny zapasnik*, Toronto–Rzeszów: Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”.
- Zyman E., 2015, *Notatka*, w: Zambrzycka G., 2015, *Niewidzialny zapasnik*, Toronto–Rzeszów: Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”.

Bożena Szalaśta-Rogowska

"IT IS BETTER TO MISS CREATIVELY."

GRAŻYNA ZAMBRZYCKA'S *NIEWIDZIALNY ZAPAŚNIK* [*INVISIBLE WRESTLER*]

The article author interprets the poems from the latest volume by Grażyna Zambrzycka – a Polish poet living in Vancouver, Canada. She notices mythological, intertextual and philosophical motifs in Zambrzycka's works. The article proves that Zambrzycka's poetry still reveals admiration and acceptance for the world with its joyful and painful aspects as well as the need for artistic creativity.

Keywords: *Niewidzialny zapaśnik*, Grażyna Zambrzycka, mythology, philosophy